



SIMON REYNOLDS – JOY PRESS

Szexuális forradalmak

Telitalálat:*

a félelem és gyűlölet dalai

„Azt akarja mondani, hogy... az egyik fajta a gyönyörű álomnő, a másik az alattomos ringyó. Van még talán egy-két másik is, de igen, igaza van... kétféle lány van [a dalaiban]... bár erre nem is gondoltam még. Aha, értem, nem osztályozom őket megfelelően.”

(Interjú Mick Jaggerrel, Rolling Stone, 1978)

A dolog egyszerű: aki nem szereti a Rolling Stonest, az nem szereti a rock and rollt. A Stones a rock kvintesszenciája – és egyike a világ legnagyobb bandáinak. Már nevük is (amit az urbánus blues úttörőjétől, Muddy Waterstől kölcsönöztek) a *repülés* fogalmára utal; elszakadásra a háziasságtól, érzelmi elkötelezettségtől, intimitástól, *kötélékektől*. A Stones 'portyázó szexuális nomád' imidzsét eredeti menedzserük, Andrew Loog Oldham nagy szorgalommal építette fel, ilyesféle kijelentésekkel tömve a sajtót: „Olyan fiúk ezek, akiket minden valamire való anyuka bezárna a fürdőszobába. Ám a Rolling Stonest – ezt az öt szívós, fiatal londoni zenecsinálót (egyőtől egyig nagyszájú, sápadt és kócos) – nem aggasztja, hogy mit gondolnak az anyukák.” Oldham egy másik szlogenje a *Melody Maker* hírhedt főcíme lett: „Engedné, hogy a lánya egy Rolling Stone-nal járjon?” A Stones anti-karizmája feloldhatatlanul kapcsolódott össze egy faragatlan, a felsőbb rétegek legdrágább kincsére, lányaik tesztére leselkedő alsó osztály ideájával.

Amíg a Beatle-ök voltak a 'kedves fiúk', a Stones 'bandita' imidzse sok lányt az elképzelt durva, tiszteletlen bánásmód ígéretével csábított. A Beatles/Stones dichotómia véglegesítette pop és rock szétválását: a különbséget jólfésült sztárok s szakadt útonállók, romantika és nyers szexualitás, udvarlás meg állatias erőszak között. Természetesen a rock-kritika mindig is jó véleménnyel volt a Beatlesről, s a Stonesnak is jelentős sikerei voltak a tinilányok körében, mégis megszilárdult az a vélekedés, hogy a popzene a lányos érzékenység kiszolgálója ('szépfü-*imidzs*', harmonikus melódiák, szentimentális dalszövegek) – a rock

* She's hit: gyakorlatilag lefordíthatatlan szójáték. (A ford. N. A. megjegyzése)

csinálói és fogyasztói viszont 'kemény fiúk'.

A Stones vadsága s csábereje egyszerre volt megszelídíthetlenségük oka. Az 'Under My Thumb' című dalban (*Aftermath*, 1966) például Jagger elutasítja a családteremtő monogámiát, miközben egy valaha büszke, független lány betörésével dicsekszik. Saját fékezhetetlenségét a lány kezességének fordított tükrében méri – akit éppen azzá alakított, amit ő maga utál, megvet. Az 'Out Of Time' és a 'Yesterday's Papers' a lányokat eldobható, divatjamúlt árucikkékként ábrázolják. Az önelégült Jaggernek nem elég, hogy orra alá dörgölje megunt barátnőjének, hogy nem akarja többé: azt akarja, hogy a lány tudja meg, más sem fogja már akarni őt.

'Have You Seen Your Mother, Baby, Standing In The Shadow'(1966), amely egyike a Stones leggyűlölködőbb dalainak, egyben a 60-as évek egyik legapokaliptikusabb felvétele – főleg Peter Whitehead promo filmjével kombinálva, amelyben a rendező az együttes koncertjein rögzített balhékat helyezett a következő jelenetek mellé: kislemezborító-felvételhez készülődő Stones-tagok, beszívva, női sztereotípiák különféle groteszk karikatúráinak öltöztek fel.

Csupán Nick Toschesnak, a legpofátlanabban fallokratikus rock-kritikusnak sikerült a 'Have You Seen Your Mother Baby' veszedelmes varázsának közelébe férkőznie. A banda iránti tinédzserkori rajongására emlékezve azt írja, őt meg egész galerijét lenyűgözte „a neurotikus, kítaszított barátnő arcába vágni anyja képét, s közben terhességén gonoszul vigyorogni... Hideg éjszakákon száguldoztunk felhúzott ablakok mögül vizlatva női torkokat az árnyak között, s ha nem találtunk, szörnyű vigyorral hallgattuk a zenét, és mint egy orgazmust, éreztük, hogy egész létezésünk áldottan beleolvad abba a szörnyű vigyorba.”

Előfordulnak persze más érzelmek is a Stones dalaiban, mint hatalomvágy vagy megvetés; a fakó áhítat a 'Lady Jane'-ben, például, vagy a 'Ruby Tuesday' szenvelgő idealizmusa, ami tisztelgés egy szabadszellemeű groupie előtt. Egy 1978-as *Rolling Stone* interjúbán Jonathan Cott hívta fel Jagger figyelmét dalainak megosztottságára: a lányokat vagy uralkodással, rosszindulatúsággal, áruházzal vádolja ('Tumbling Dice', 'Sitting On A Fence', 'Let It Loose'); ábrázolja kihasználtnak, eldobottnak ('Out Of Time', 'Please Go Home', 'All Sold Out', 'Congratulations'); vagy illanékony, misztikus tündérékként jeleníti meg ('Ruby Tuesday', 'Child Of The Moon'). Ezzel Jagger, vonakodva bár, de egyetértett. Cott így folytatja: „a 'Some Girls' című dal nekem arról szól, milyen lehet, mikor idealizált Huszonéves lányok számai próbálnak elfogyasztani, elpusztítani, pénzedet, ruháidat elszedni, és gyerekeket szülni neked mindenáron, amiket te nem is akarsz.” Jagger válasza: „Éppen valami ilyesmit álmodtam az elmúlt éjszaka, de abban nemcsak lányok voltak, hanem kutyák is.”

Férfias srácok – buta lányok

A Stones 60-as évekbeli kortársaival együtt (mint a Pretty Things vagy az Animals) a blues zenéből a maszkulin öntömjenézést emelte ki s túlozta el. A paradigma forrása Bo Diddley 'I'm a Man' című szerzeménye volt. A fekete amerikaiak számára e kijelentésnek



volt rasszista dimenziója is: az abszolút férfiasságot bizonygatta egy olyan fehér-felsőbbrendűségű társadalomban, amely a feketéket 'fiú'-nak szólította. Ez a dimenzió szűkszerűen elveszett, amikor a zene a fehér brit fiatalokhoz átkerült. A büszkeség itt arroganciává változott, az *esélytelenek* zenéje azt hirdette, hogy *magukat* a nők letaposásával lehetséges 'hübérurakká' emelik. A brit bluesénekes volt a 'Mannish Boy' (ez a címe Muddy Waters saját 'I'm a Man' verziójának, ami később David Bowie korai blues zenekarának neve is lett: the Mannish Boys), tulajdonképpen szexuálisan koraérett tizenéves, mohó bizonyításvágygal, aminek érdekében szinte parodikus machoizmusra adja a fejét.

Az amfetamintól elbódult mod-ok, illetve később a freakbeat-ek számára a 'férfias fiú'-önigazolás valami megalomániás/paranoiás delíriummá vált. Jó példa erre a John's Children dala, a 'Just What You Want, Just What You'll Get' (1966), ahogyan keveredik a halálosan elszánt ingerültség a durva, katonás ütemmel, a pszichotikus szöveg a nemi kapcsolattól való rettegéssel. A dalbeli lány tudja, hogyan járjon fiúja kedvében, aki viszont érzelmi csapdát sejt a csábítás mögött. A kórus epésen trilláz: 'Ne hidd, hogy nem tudom, mit akarsz – MINDENT! Ne hidd, hogy nem tudom, mit fogsz kapni – SEMMIT!!!!' A lány annyira vágykeltő, hogy a fiúban rémületet kelt. A heves megtagadás a túlélés esélye a törékeny 'férfi-gyermek' számára a fenyegető szexuális örvény szélén.

Az USA-ban a Stones, a Kinks s a Yardbirds muzsikája sokkal őszintébben maszkulin imitátorok gyülekezetét hívta életre: a 'garázs-punk' bandákat, akik a blues szexuális agresszivitását egyszerre üdítő és komikus eredménnyel erősítették fel. A leghíresebb csapatok (Count Five, Seeds, Standells, The Castaways) listavezetők lettek. De az extrémebb (zenei primitivizmus, vitriolos nőgyűlölet) bandák nem voltak sikeresek: ezek dalai a '80-as években jelentek meg válogatásokon, Pebbles, Mindrocker, *Back From The Grave* címmel.

Általában jellemző a rockzene efféle alműfajaira, hogy a hagyomány normáinak kitágítása és a konkurencia lekörözése érdekében a kifejezés extremitása viharos gyorsasággal éri el az önparódia szintjét. A The Tree 'No Good Woman'-je például egy hűtlen, hálátlan lány mocskolásának abszurd özöne. A hős Cadillacet vesz hölgyének, aki rosszul bánik vele 'már 69 éve'. Elcsodálkozhatunk azon, miért izgatja föl magát a férfi, ahogy vádjai s a nő ledorongolása erősödnek: 'csúnya vagy, kövér és fogatlan' – sorolja. Egy másik tipikus eset az öntelt, frigid 'Miss High and Mighty' ócsárolása, aki nem hajlandó kielégíteni hősünket, mint a Litter 'Action Woman'-jében. A 'pénzes szukák'-ról szóló dalok szexuális eredetű sértettséggel vegyítették az osztályellentéteket az óceán mindkét partján. A Stones '19th Nervous Breakdown'-ja (1966) a neurotikus, első bálózó lányt nemtörődöm anyja s iparmágnás apja képével gúnyolja ki. A John's Children 'Desdemona'-jában egy elnyomott, felsőosztálybeli lányt kérlelnek, hogy 'dobja le a bugyiját' és csatlakozzon a forradalomhoz: 'rántsd föl a szoknyád és repülj'. A brit mod zenében és az amerikai garázs-punkban hasonlóan megvan az örök kettősség: 'ha nem teszed meg, csak nyüg vagy, ha megteszed, akkor meg egy rongy' – eszerint a lányok vagy kétszínű szajhák, vagy frigid, unalmas picsák. Ezen dalok férfihősei féktelen, durva banditák; a fölgyülemlett tesztoszteron alvó vulkánjai és/vagy női praktikák áldozatai. A modot és a 'garage punk'-ot nyilvánvalóan intim szálak fűzték a frusztrált hím ifjúság szüzies bluesához.

Az amerikai garázs-punkból és a brit R'n'B-ből alakult ki a heavy rock, majd a heavy

metal. Miközben a blues-forma folyamatosan torzult, machoizmusa egyre növekedett – a blues a farkba magabiztosan kapaszkodó büszkeségéből a fallokratikus győztesek mézszárlása lett. Muddy Waters 'You Need Love'-ja (1963), Charles Shaar Murray szavaival 'termo-nukleáris bandaerőszakká' változott – amilyen pl. a Led Zeppelin 'Whole Lotta Love'-ja (1969), de a garázs punk illetve a brit mod a punk-rock forrása is volt. A punk tulajdonképpen a metal zene aszexuális testvére. Ez is 'fark-rock', de a punkban fark helyett valami általános kasztráció-paranoia jelentkezik (amiért a társadalom hibáztatható). A punk elhagyta az R'n'B szinkópálást, ami a heavy metalban tovább élt; és – a társadalom status quo-jával háborúban állók számára – a rockot harci ütemmé alakította. Ám ,végső soron, a punk rosszindulatú vehemenciája is a '60-as évek hiper-macho, nőgyűlölő fehér bluesából származik. A Sex Pistols első, megvető és kihívó ujjgyakorlatai a régi, letűnt mod-számok durva változatai voltak (Stepping Stone vagy Don't Give Me No Lip Child): a társadalmat elutasító magatartás kifejezési lehetőségeit nöellenes dalokból tanulták. Előfordult az is, hogy a Pistols visszatért a forrásokhoz, például a ragyogó B oldalas felvétellel, a 'Satellite'-tal, ami maróan gúnysos kirohanás egy élősködő, képmutató nő ellen, aki 'úgy néz ki, mint egy dagadt, rózsaszín főtt bab'.

Ördögi nő

A John's Children 'Smashed Blocked'-ja (1966) a heavy metal egyik standard témáját előlegezi meg: boszorkányos bűbájjal az illúziók pókhálóját szövögető nőt. Az énekes szerelmesen gyötrődő suttogását pszichedelikus hangzások émelvítő örvénye nyeli el, míg agya elszédül a zavarodottság körhintáján: 'hol van a szerelem, amit megtalálni véltem?' – kérdezi. A szerelem dezorientáció, debilitás, paralízis. Ennek a forgatókönyvnek iskolapéldája a Led Zeppelin 'Dazed and Confused' című dala (az 1969-es debütáló albumról). Robert Plant elgyötört sikolyai s lankadó sóhajai köré a blues-gitár végzetterhes glissandói és a reszelős, terhelt basszus síremlék-hangzást bűvészkednek. Plant hason fekszik a padlón (killing floor – vágóhíd; standard metafora a bluesban). Agyát mérges ködökkel lepi el a női miazma kigőzölgése. A férfi a halál kapujában van, lankadt, legyengült, miközben a zenében egy utolsó próbálkozásra szedi össze magát, hogy kikecmeregjen a reményvesztettség mocsarából. Hasztalanul: a riff-mánia ismét nyirkos bomlásba süpped, s Plant végső halálhörgéseit préseli ki magából.

Az álhús ördög motívuma a 'Black Dog'-ban tér vissza (a Led Zeppelin negyedik, cím nélküli albumán, 1971). Plant vágyának roncsa, reszket és borzong, mintha drog utóhatásától szenvedne. A dagályos riff agóniája kimerítő gürcöléssé változtatja a szexet. Plant újra 'lent van', anyagi és érzelmi értelemben egyaránt (a Fekete Kutya az arctalan Gonosz vagy a depresszió metaforája), és csak könnyörögni tud, hogy az összes lélektelen nő végre elkerülje őt.

A Fleetwood Mac egy sor klasszikussá lett dala szól a képzelet szülte 'femme fatale'-ról. A legjelentősebbek a (Santana feldolgozásában elhíresült) 'Black Magic Woman', illetve a 'Gold Dust Woman' (*Rumours*, 1977). Az utóbbinak nőgyűlölő hangvételen alig finomít, hogy



egy nő, Stevie Nicks énekl. Nicks passzív narrátor, aki a férfi szenvedéseit kárörvendőn, s mégis gyöngéden figyeli. A halálos 'Gold Dust Woman' értékes, ám illanékony; kicsúszik a férfi ujjai közül. Örökké távolodó délibábként romba dönti szegény ördög életét és 'illúzióit a szerelemről'. A dal titokzatos, baljóslatú blues lassan elhalkuló befejezéssel, amiben egy férfi hangja velőtrázó sikolyok között veszik bele a zajok mocsarába. Az aszszony-kísértettől űzve a férfi maga is korábbi önmaga kísértetétvé válik.

A tökéletesség modellje

A Roxy Musicot még ennél is jobban „megszállta az ördög” az ideál és realitás közti szakadék mélyén. Ez a művészeti iskolák hallgatóiból alakult együttes – Warhol és a pop-art hatására – a madonna/szajha-komplexus posztmodern terminusokban való újrairására a kereskedelem és reklámok nyelvét használta fel. Első három lemezük egy luxus-álmvilágba helyez át minket; egy felszínességében sokrétű világba, ahol autentikus szerelem nem lehetséges. A 'nőiségnek' itt semmi köze az alapvető pszichológiai vagy biológiai realitáshoz, csak a ruhákhoz és a sminkhez. Roxyéknál a nő az általa felhasznált termékek összessége, és ennek megfelelően árucikként kezelik. A 'Ladytron'-ban (1972-es, debütáló lemezük címadó dala) a selyemfű Ferry 'henyélő gyík'-szerű alakja a nemlétező, ideális asszony hiábavaló keresésére adja a fejét, akinek félelmetes tökéletességére gondolva előre kitervelni boszszúját is: 'kihasználak, összezavarlak, aztán elejtelek' – amit a nő persze gyanítani se fog. Ez tulajdonképpen a szexuális ragadozó hím klasszikus elképzelése (aki a hajszát jobban élvez a birtokba vételnél) – a konzumerizmus nyelvére átfordítva: nemsokára elavul; 'pillanatszerű jó vétel'. A 'Beauty Queen' (*For Your Pleasure*, 1973) Ferry és egy híresség végzetes viszonyáról szól. Mindketten látszat-mániások, s csupán a 'szépség eszméje' közös bennük. Ferry szerelmét eleméztik a pillantások: a nő Ferry 'csillagos szemét borzongatja'. Ebben az exhibicionizmussal telített, voyeurista világban mindenfajta kapcsolat lehetetlen, így a mi szolipszisztikus, „lehetek volna” szeretőink is elválnak, örök rejtélyként maradva egymás számára.

Az 'Editions of You'-ban Ferry keresi megújult, újraformált ('Remake/Remodel', hogy egy másik RM dal címét idézzük) alakját annak a lánynak, aki szívét összetörte. A klasszikus szentimentális trópus (mindenki csak rád emlékeztet) a tömegtermelés nyelvén adja elő. 'In Every Dream Home a Heartache' egy férfi felfújható nő iránti szenvedélyének leépülését mondja el: a 'nő mint cserélhető árucikk' ideájától az 'árucikk mint nő' -höz ugrik át. A felfúj gumibábu természetesen nem tudja viszonzni a férfi szerelmét, és egyszerű felszíne áthatolhatatlan. A férfi tökéletesség illetve teljes irányítás iránti vágya teljesen elembeveteli őt. A playboy a végén rabszolgájává lesz az ideális játékszerül szánt tárgynak. Mostantól szolgálnia kell azt. Ahogy a 'viszony' komolyra fordul, egyre 'távolodik a mennyországtól' és kerül mind közelebb a skizofrénia földi poklához. Saját felsőbbrendű-hitének büntetése ez; rabja lesz hűvös, fénylő felszínű 'eldobható drágájának'.

A harmadik album (*Stranded*, 1974) 'Mother of Pearl' című dala azzal a gondolattal játszik el, hogy a lány egy értékes drágakő, de hamar összeomlik a felismerésben: a csiszolt

felület az eredet durvaságát leplezi. Ferry szerelem utáni kutatása ebben a 'tükör-világban' cinizmussá alvad. A végén a lány 'olyan fél-drágácska' csak: Ferry vallomása, miszerint nem adná senki másért oda őt, fanyar szarkazmus. A kivételesség illúzióját felváltja a felismerés, hogy a szexuális piacon bárki bárkivel szabadon felcserélhető.

Asszonygyilkosok

Néha akad vadabb feloldása is látszat és valóság között tátongó résznek, ami a Roxy Musicot is kísértette: a gyilkosság. Megszabadulni az ingatag, hús-vér realitástól, aminek változékonysága a szerelmes illúzióinak széttörésével fenyeget. Szerelem és gyűlölet érzésének ellentmondása ilyen kitörésben nyer feloldást.

Edgar Allan Poe szerint: „Egy gyönyörű nő halála kétségtelenül a legköltőibb téma a világon” – a rock'n'rollban is nagyon népszerű. Klasszikus példája a 'Hey, Joe' című népdal, amit sokan feldolgoztak a 60-as években; a legismertebb változat Jimi Hendrixé. A hűtlen nő megölése a hőst törvényen kívülé, bujdosóvá teszi. Van olyan feleséggyilkos is, aki nem menekül el – ilyen Tim Rose folk-blues énekes dalának főszereplője, a 'Long Time Man' (Rose nevéhez fűződik a Hey Joe egyik briliáns feldolgozása is). Az életfogytig tartó büntetését töltő hőst a megbánás kínozza az indulatból elkövetett gyilkosság miatt, aminek indítékára már nem is tud visszaemlékezni. A középpontban itt nem az asszony halála, hanem az énekes romba dőlt méltósága és fájdalmas eszmélkedése áll. A dal szövege átugorja magának a gyilkosságnak a pillanatát: miután a férfi fegyvert ragad, máris a haldokló nő utolsó sóhaját halljuk, hogy szereti őt. A gyilkosság eszköz a férfinak, hogy intenzív érzelmeit exteriorizálja, mert nem tudja őket más formában kifejezni. Képtelen emocionálisan vérezni, ezért kell asszonyának vérért vennie.

Gyilkos készítés – a szexuális gyilkosságok feminista vizsgálata című munkájában Deborah Cameron és Elizabeth Frazer azt állítják: egy egzisztencialista megközelítés könnyen kiderítheti, e szexuális gyilkosok „végső lázadók, a legtisztább erotika legutolsó kifejezői”. Az indulatból elkövetett bűntény során az asszonyi test szó szerint nyersanyaga a történetnek. A hős szenvedélyének végső kifejeződése a gyilkosság – bizonyítéka, testamentuma szerelmének. Ez az abszolút birtoklás egy formája – szörnyű, véres intimitás.

A rockban e gondolatok legerőteljesebb kifejtője (majdnem patológikus alapossággal) a poszt-punk ikon, Nick Cave (talán nem véletlen, hogy feldolgozta a 'Hey Joe'-t és a 'Long Time Man'-t, sőt, John Lee Hooker 'I'm Gonna Kill That Woman'-jét is). „Mindig élvezettel írtam dalokat halott nőkről – vallotta be Cave egy 1986-os *Melody Maker*-interjúbán –, olyan téma ez, ami még számomra is tartogat rejtélyeket.” Birthday Party nevű első zenekarában, és későbbi szólópályafutása során is, a szeretett lány megölése egyszerre a madonna-képzet végérvényes kőbe zárásának illetve a kurva kipusztításának aktusa. (A 'Kurvaság' itt minden bizonnyal a nők szexuális autonómiájára utal, illetve bármire, ami avval kapcsolatos; az a fenyegető lehetőség, hogy bármikor elhagyhatja a férfit egy másikért.) A tökéletlen, túlságosan emberi nő nem fenyegethet tovább, ha megölik, a férfi róla alkotott idealizált álomképeinek összetörésével. Uralkodik halandósága és halhatatlansága fölött (állóképszerű ide-



alként marad meg a szerető lmidzs-Repertoárjában (Barthes), megszentelt képsor, amit lelki szemeivel imádkhat). Végezetül, a gyilkosság *elkülönböteti* a szerelmezt; kiemeli az élet téréből, hősivé, söt, történelmivé teszi.

Ironikus, hogy Cave, úgy tűnik, a női nem sebezhetőségének valami akut, gyulladt helyét tapogatta ki a lánygyilkos témában. A Birthday Party 1982-es, *Junkyard* című albumán az indító dal ('She's Hit') a világ összes meggyilkolt leányáért szóló blues-sírám. A megcsonkított áldozatokról, 'vérző' szoknyákról sóhajtozó Cave-et szemlátomást mélyen felzaklatja az asszonyok hajlama, hogy a hús-szintre visszatérjenek; 'asszony-pitévé' váljanak.

Cave számára a nő valamiféle intim kapcsolatban van a halállal, talán prokreatív szerepe miatt. Szomorúsága mögött különös neheztelés bujkál, az árulás érzete, amit valahogy így írhatnánk le: 'soha ne szeress asszonyt, még anyádat se, mert úgyis cserben hagy'. Az album egy másik helyén, a 'Six Inch Gold Blade'-ben ezen árulás konkretizálódik. A hős *in flagrante* talált hűtlen szeretőjén véres bosszút áll: kést döf a nő fejébe a fogain keresztül, miközben a szeretője alatta, s még mindig benne van. A dal hallucinatív képeket pörget, amikben egybemosódik érzékiség és mézszárlás, közösülés és halálos döfés.

Az első Nick Cave And The Bad Seeds nagylemez, a *From Her To Eternity* (1984) címadó dala egy lázas történet az emocionális voyeurizmusról. Egy lány könnyei a padlódeszkákon keresztül egyenesen a főhős szájába potyognak, aki megszállottan siet segítségére, hogy sebeit begyógyítsa; felmegy a lány szobájába és elolvassa a naplóját. De a gyöngédség érzése hamar átcsap támadásvágyba, amint logikája kéréllhetetlenül működésbe lép. Birtokolni akarja a nőt, de ha az övé lenne, azt jelentené, hogy nem vágyik rá többé. Úgy dönt tehát, hogy a 'kicsi lánynak' egyszerűen 'mennie kell'. Viszonyatlan szerelmének rabjaként a gyilkosságba kapaszkodik, amivel örökre magáévá teszi, ugyanakkor örökké elérhetetlenné is.

A nőgyilkosságtól mentes *The Firstborn Is Dead* (1985) után a '86-os *Your Funeral... My Trial* lemezen Cave visszatért a bosszú háttorzongató mintájához. A belső borítón lévő illusztrációk közt találunk egy metszetet, amin egy ringyó duzzadt vagináját vizsgálja kezítükörrel, a címadó dal pedig a madonna/szajha kettősségének delíriumos feltámasztása tele bűnre csábító Szűz Máriákkal; 'aljas lotyók (a fájdalom kereskedői)' és 'a kurvaság harangjai', amik az énekes végítéletét kongatják. A cím *Your Funeral...My Trial* Rose 'Long Time Man'-jének procedúráját fogja keretbe (amit Cave szintén feldolgozott, s épp ezen az albumon): az asszony halála felemeli a férfit, kiemeli a *senkik* közül, akik mindannyian szeretnék legsötétebb vágyaikat követni, ám túl jól szelídítettek. Mivel ő áttöri a korlátokat, a társadalom megbünteti, megsemmisíti őt. A *Tender Prey* (1988) központi darabja, a 'Mercy Seat', egy másik grandiózus ballada, amit a halálraítélt gyilkos énekel. Miközben a világi törvénykezés az igazság letéteményese s kiporciozója, az ő szenvedélye ennél a mézszármazos mellébeszélésnél hangosabban szól. Egy közelkép megmutatja a gyilkos kézen a jeggyűrűt, 'lázadó vérenek bilincsét' – s komoran sugallja, hogy az áldozat asszony volt.

Egy, a 'The Mercy Seat' keletkezésének idejében készült interjúbán, ésszerűséget keresve eme kábulatban, Cave az erőszak sajátos etikájáról beszél. Elzárkózva 'a világban újabban jelenlévő, egy bizonyosfajta érzéketlenségtől' a *crime passionel* nemessége mellett tesz hitet, ami ellentéte a 'szadizmusnak és a kapzsiságból fakadó erőszaknak'. Cave Romantizmusa éles ellentétben áll az amerikai hardcore vagy a Slayer és hozzá hasonló death-

metal bandák véget nem érő mézszárlásaival. A Big Black nevű hardcore zenekar 'Kerosene' (*Atomizer*, 1986) című számának narrátora a végső elszakadás lehetőségét keresi a kisváros unalmas, klausztrófóbiás életterétől. A városka által kínált két szórakozási fajtát (robbantgatni, megbaszni a hely macáját) egyetlen katartikus kitörésbe elegyíti. Amíg Cave barokk képzelete megneemesíti a szenvedélyből eredő gyilkosságot, a 'Kerosene'-ből áradó szenttelen nihilizmus mély kétségbeesésről vall.

A Big Black és Nick Cave ellentétpárja fejeződik ki a *Féktelen folyó* című mozifilmben is, amelyben egy gyilkossági történettel szembesülünk: John megöli barátnőjét, s a fiú barátai több sikertelen kísérletet tesznek arra, hogy eltitkolják a bűntényt. A bandavezér rábeszéli Johnt, rejtőzzön el egy Feck nevű alaknál, egy megrokkant, leépült ex-motorosnál, aki évek óta bújdosik barátnője meggyilkolása miatt. A John és Feck közötti találkozás az ölés kétféle morálja közti dialógussá bővül, kétfajta szétcszedett maszkulinitás párbeszédévé. Feck kövület egy sokkal romantikusabb korból (hatvanas évek), mikor a törvényen kívüliek még szabadon viháncolhattak az ellenkulturális vadonban; Feck bűne (akár egy Nick Cave szereplőnek) a vágy tragikus túlsordulásának eredménye. John viszont már nagyon nyolcvanas évekbeli, nagyon Big Black, kegyetlenségének éppúgy nincs kontextusa, éppoly esetleges és motiválatlan, mint a hardcore-punk meg a thrash metal, amit ő és barátai hallgatnak. Feck szerelemből ölt, John azért, mert 'minden szarságot összebeszél', s mert John 'meg akarta mutatni a világnak, hogy ki is a főnök'. Nem a halott lányt siratja, hanem az ölés extatikus momentumának elvesztését: 'olyan VALÓDINAK éreztem magam. Anyyra kurvára éreztem, hogy ÉLEK.' Egy pillanatra az élet intenzitása a tévé gyors vágásokból és ingyenes ultraerőszakból fakadó hiperreális birodalmához volt hasonlatos. Feck morális-esztétikai undora, amelyet John narratíva-nélküli-büntette vagy 'lelke' fölött érez, a film legbeszédesebb pillanata. Kiábrándulása végül John lelövéséhez vezet: kiemeli nyomorából.

A motiváció halála valóban végig kísért a *Féktelen folyóban*. Egy ex-hippy tanár nosztalgizva magasztalja generációja tetteit (véget vetettek Vietnamnak) s arról beszél, hogyan bűjt meg 'az értelem az örület mélyén'. De teljesen letöri a tanítvány válasza, 'kinyírni a disznókat, az a radikális'. A 'radikális' szó értelme a 'kemény' vagy 'fasza' mezejére szűkült. A hatvanas évek generációs egységének értelme szembehelyezkedik az amorális galeriloyalitással, vagy, ami még rosszabb, John szolipszisztikus túlélési törvényével (becsüli magában képességét: 'elpusztítani a másikat, még ha velem veszek is – de így legalább megmaradhat a büszkeségem').

John magatartása a Margaret Mahler által felvázolt pszichopatológiai modellhez illeszkedik. Szerinte a pszichopata 'teljesen-meg-nem-született', soha nem szakadt ki tökéletesen a gyermek-anya szimbiózisból élete első két évében. Csupán egy ingatag, törékeny ego birtokosa, a 'teljesen-meg-nem-született' egyén a belülről jövő ösztönös vezérlővelvek áradatát vagy a kívülről érkező, túl erős stimulációkat csak agresszív védekező mechanizmusokkal tudja kivédeni. Minden kívülről jövő fenyegetés arra ösztökéli, hogy elhárítsa azokat; az ölés törékeny öntudatát erősebbé s még valódibbá teszi.

A késő huszadik századi impulzus-gyilkosság tehát az elszigetelődéssel szembeni önmegóvás egyik formája, a Romantika képzeletében viszont az ölés a szerelemben olyan, mint az orgazmus a szexben: a birtoklás páratlan pillanata, a feszültségtől való elszakadás,



a lelki bőség heves túlradása. A gondolat, miszerint a halál – legyen akár öngyilkossági egyezés, akár szerelmi büntény – a transzgresszív érzékiség csúcsa, de Sade márkitól a romantikus költőkön, Genet-n, Bataille-on, Misimán, Milleren keresztül egészen Marguerite Duras *Moderato Cantabile* című munkájáig ível. Hasonló leszarmazási vonal rajzolható meg a rockban a Doors 'Light My Fire'-jétől (a szerelem a halotti máglya metaforája) és 'The End'-jétől a Stooges-on keresztül Nick Cave-ig. A Stooges dalaiban, 'I Wanna Be Your Dog', 'Loose', 'Search and Destroy', Iggy Pop szexusa szinte a militarizmus határán mozgó ragadozóság, célja a pusztulás kölcsönös biztosítása. A 'Death Trip'-ben a szerelem szoros küzdelem: Iggy halkán dúdolja a fenyegetést/kérést, 'jöjj, légy az ellenségem'.

Nick Cave Iggy Pop agresszivitását átvéve újragondolja azt egy sokkal líraibb, késő romantikus köntösben. A Birthday Party 'Zoo Music Girl' című dala az áhítat s a pusztítás nyelvével olvasztja egybe: az egyik percben még térden állva csókolja a nő szoknyájának szegélyét, a következőben megöli. A *Your Funeral... My Trial* lemez 'Hard On For Love' dalában Cave rabló, aki a női test 'szerelmi oltár'-ának fosztogatója. Fallosza Isten 'jogara'; átmerészkedik a nő veszélyes, sötét és nyirkos felségterületére, amit a halál völgyéhez hasonlít. Akár csak Iggy 'Death Trip'-jében, a szex rakétatámadás, kamikazeszerű rajtaütés: Cave célja 'beletrafálni e hiányba'. A gyilkos mindent elsöprő rohama, dőfése mintha az orgazmikus ölelés szörnyű paródiája lenne. Az ölés pusztító felszabadulásában a szerelem/gyűlölet tárgyát egyidejűleg birtokolják és tisztítják meg (erkölcsileg): végre elérkezik a nyugalom állapota, a nő kilép a férfi nyomorúságából.

(folytatjuk)

1995

Németh Anna fordítása